Poésies concrètes: de l'espace de la page à la scène de la rue

Lorenzo Menoud

La poésie est ce qui rend la vie plus intéressante que la poésie.
d'après Robert Filliou

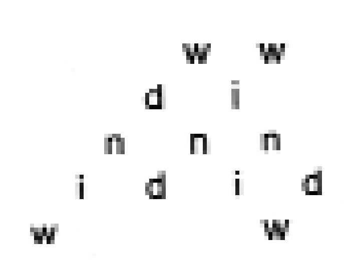
On peut considérer l'évolution de la poésie de ces dernières années comme la mise en performance du texte qui la constitue. C'est manifeste si l'on observe la multiplication actuelle des lectures publiques, des festivals de poésie sonore et autres soirées de *slam poetry*. Mais on peut également retracer un tel mouvement dans la poésie telle qu'elle s'écrit depuis un demi-siècle.

Plus précisément, il s'agira dans cet article, d'une part, de montrer la façon dont la poésie concrète réalise cette *événementialité dynamique* qui caractérise la conception élargie de la performance qui nous a réunis lors de ce colloque et, d'autre part, de proposer sur la base de cette position historique ce qui pourrait représenter un prolongement de cette mise en acte – à savoir l'occupation de la scène de la rue par l'écrit – dans un mouvement plus ou moins (re)construit du texte qui, ayant quitté la ligne du vers, occupé l'espace de la page, serait enfin sorti du livre pour investir la rue.

«2/3 de blanc» (S.M.)

La poésie concrète a été fondée dans les années 1952-3, et en toute indépendance, par le groupe *Noigandres*[1] au Brésil et par le Suisse Eugen Gomringer. Poursuivant le travail des futuristes italiens, des constructivistes russes, des dadaïstes ou du Bauhaus, ces poètes ont inauguré une nouvelle façon d'aborder le langage et de faire de la poésie. Très vite, ce mouvement littéraire a dépassé les frontières de ces deux pays et s'est massivement internationalisé.

La poésie concrète peut se définir par les traits structurels suivants: mise en cause des formes traditionnelles de la poésie par une importance accordée au mot ou à la lettre isolés comme matériau, par une forte spa-



Eugen Gomringer (1969)

tialisation, et par une critique du contenu subjectif et expressif de la poésie classique.

S'il y a de nombreuses conceptions de la poésie concrète, il existe cependant un point commun à chacune d'entre elles, à savoir «la concentration sur le matériau physique duquel le poème ou le texte est fait» [SOLT 1968: 7]. C'est bien la langue qui constitue la spécificité de la poésie et non les émotions ou les idées qu'elle peut exprimer. Ainsi, le poème concret va utiliser les éléments propres au langage (la lettre, ou fragment de lettre, la syllabe, le mot, etc.) qui seront traités à la fois comme *symboles*, *indices* et *icônes* dans la terminologie de Charles Sanders Peirce[2]. Cette focalisation sur sa matérialité implique que le poème concret communique d'abord et avant tout sa propre structure. L'élément visuel tend alors à être formel, contrairement aux calligrammes, il est une conséquence du poème, une *image* des lignes de force du travail lui-même.

Cette nouvelle disposition typographique du matériau linguistique dans l'espace de la page déplace la linéarité du poème en vers par différents procédés: dispersion, éclatement, regroupement, effacement, superposition, etc. Autrement dit, plus que d'aligner des signes à lire, le poème concret construit un véritable objet pour la perception visuelle – c'est un art «de présentation directe du mot [...] utilisant les éléments sémantiques, visuels et phonétiques du langage comme matériau brut d'une façon rarement utilisée par les poètes du passé» [WILLIAMS 1967: vi].

La poésie concrète procède ainsi à une requalification radicale de la poésie et des paramètres pertinents à sa signification et son analyse.

Emmett Williams (1958)

like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
likeattractslike

Cela dit, si l'on envisage la performance comme une *mise en acte* ou *en action* d'un matériau, ce en quoi toutes les définitions coïncident, qu'elles soient poétiques, artistiques ou linguistiques[3], on peut considérer que la poésie concrète réalise une performance du texte poétique traditionnel. Comme l'écrit le précurseur Stéphane MALLARMÉ dans sa préface au *Coup de dés*, parlant de la répartition des blancs dans son poème, «je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse» [1998: 391][4]. La différence n'est alors pas tant quantitative que qualitative – l'espace du texte et des blancs œuvrant ainsi à une signification globale à l'élaboration de laquelle le lecteur est incité à participer activement.

C'est donc le rapport entre cette dispersion dans ce qu'elle a de fondamentalement novateur et de systématique dans la poésie concrète et la performance que je vais rapidement examiner sous quatre différents aspects.

a/ Tout d'abord, à la façon dont le *performeur* donne littéralement corps à son propos par son implication physique devant le public ou dans le dispositif tridimensionnel qu'il donne à voir (par exemple, dans l'appareillage médiatique ou technologique mis en jeu), le texte concret, nous l'avons vu, insiste sur sa matérialité, sur des informations qui ne faisaient jusqu'alors pas sens dans la poésie traditionnelle, comme le type, la taille ou la couleur d'une typographie par exemple.

b/ Ensuite, si dans la performance la participation du spectateur est sollicitée, pour faire exister l'acte dans son accomplissement, en poésie concrète, le lecteur joue également un rôle actif. En effet, la nouvelle spatialisation du poème, sa forme ouverte, sa généralité non syntactique demande souvent à être complétée ou activée par le lecteur. «Le poète détermine l'aire de jeu, le champ de forces et en suggère les possibilités, le lecteur, le nouveau lecteur saisit le jeu et s'y associe», écrivait E. Gomringer [1997: 16] dans son premier manifeste en 1954[5].

c/ De plus, la spatialisation de la poésie concrète correspond à la contextualisation de la performance, au fait qu'elle se déroule en un lieu spécifique et qu'elle possède une durée déterminée – espace-temps qui fait sens, comme la disposition des signes sur une page de poésie concrète a une signification propre.

d/ Enfin, on trouve un *analogon* du mouvement réel de la performance, dans la disposition d'un texte de poésie concrète. La répartition des éléments textuels dans le poème, leur non-linéarité contraste avec une poésie auparavant très largement statique – la lecture n'étant plus codée de gauche à droite et de haut en bas[6].

Augusto de Campos (1953)

Voilà pourquoi l'on peut dire que la poésie concrète *performe* le texte en occupant de façon délibérée et réglée l'espace de la page.

/lekri/ des villes

J'aimerais maintenant aborder une partie plus programmatique de ce passage à l'acte de l'écrit, à savoir son occupation de l'espace urbain. Cet aspect n'a quasiment pas été théorisé. Les poètes se sont plutôt préoccupés de réfléchir aux formes de leur poésie et à celles de leurs prédécesseurs ou aux dispositifs et procédés mis en œuvre. Quant aux théoriciens, le déroulement historique des faits n'a pas organisé la matière de façon à leur donner ce fil spéculatif. C'est une reconstruction que j'accomplis ici, imaginant un espace possible entre la poésie concrète et l'art conceptuel.

Si l'on considère ce qui se fait dans l'écriture hors du livre, dans ce que j'appelle la *poésie élargie* (reprenant ainsi l'adjectif attribué à un certain cinéma d'avant-garde), on s'aperçoit que ce sont les artistes, plus que les poètes, qui l'ont pratiquée, occupant logiquement l'espace public qui a toujours été un de leurs lieux d'expression plastique, notamment avec la sculpture. En effet, dès le début du 20e siècle, les artistes vont commencer à quitter les lieux institutionnels pour présenter leurs œuvres dans la rue, les espaces publics, la campagne ou dans les médias et prendre en charge leur œuvre sans nécessairement passer par des agents, des conservateurs ou des commissaires d'exposition[7].

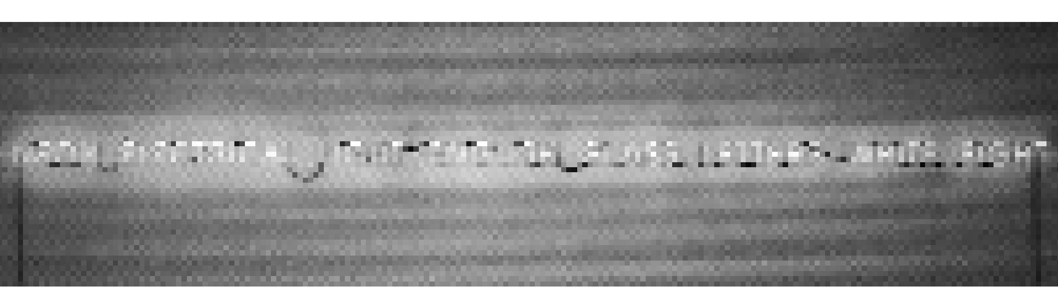
Parmi ces artistes-écrivants, je distinguerais deux groupes, les conceptuels et les contextuels, bien que ces catégories ne soient pas hermétiques; ainsi, après les années 70, nombre d'artistes conceptuels vont faire de l'affichage, plus ou moins engagé, que ce soit Joseph Kosuth, Victor Burgin ou Félix Gonzalez-Torres[8].

L'art conceptuel

Dans son sens le plus étroit et primitif, l'art conceptuel peut être caractérisé comme une pratique de dématérialisation de l'objet d'art. Ainsi, Lawrence Weiner dans ses premiers travaux creusera des trous à la dynamite, Robert Barry relâchera de l'hélium dans l'atmosphère et Keith Arnatt organisera sa propre disparition en s'enterrant.

En 1967, une des premières définitions à avoir été énoncée spécifie que «dans l'art conceptuel, c'est l'idée ou le concept qui compte le plus [...]. L'idée devient une machine d'art» [Le Witt 1967: 910]. La même année, J. Kosuth écrira que «les œuvres d'art actuelles sont des idées» [in Wood 2002: 35] , et L. Weiner insistera sur le fait que son travail «peut ne pas être réalisé»[9].

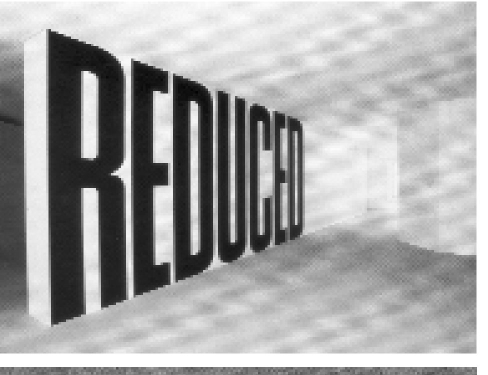
Historiquement, l'art conceptuel s'oppose fortement à la modernité artistique, dont il est la «dépression nerveuse» selon les mots du collectif *Art & Language* [Godfrey 1998: 14]. En effet, les artistes conceptuels reprochent à la modernité son idéalisme esthétique, à savoir un intérêt



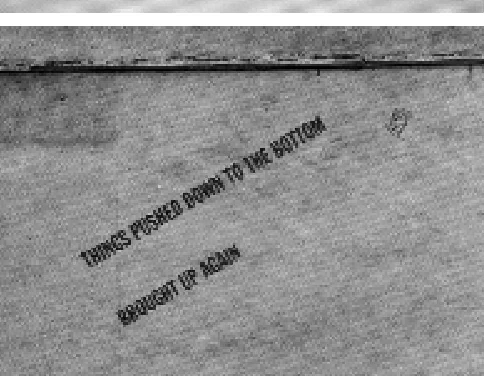
Joseph Kosuth (1965)

central pour la sensation et l'émotion qu'on retrouve dans la recherche de la peinture pure, par exemple, comme son formalisme qui considère l'objet d'art en tant que produit iconique, autonome de toutes autres sphères d'activités.

L'art conceptuel est également un art réflexif, analytique qui va interroger son propre statut, se demandant quels sont «les fondements même du concept d'art»[10] [Godfrey 1998: 13]. En effet, dès les *ready-made* de Marcel Duchamp, les artistes de ce courant vont s'intéresser plutôt à des questions de fonction que de forme, posant dans leurs œuvres des problématiques philosophiques concernant les codes de représentation, les mécanismes de la perception ou l'ontologie de l'art et de ses objets.



Lawrence Weiner (1970)



Lawrence Weiner (1996)

Plus spécifiquement, le langage et le texte seront prépondérants dans l'art conceptuel dans la mesure où ils permettent d'exprimer ce nouveau «matériau idéel». L'œuvre d'art est alors conçue comme un énoncé tautologique ou une proposition analytique qui intégrera souvent leurs nombreuses réflexions théoriques sur l'art. Enfin, leur dégoût pour l'objet-marchandise – V. Burgin parle de «la pollution écologique [...] de ces kilomètres de toiles qui encombrent les sous-sols des musées» [in Godfrey 1998: 167] – les portera vers l'abstraction linguistique.

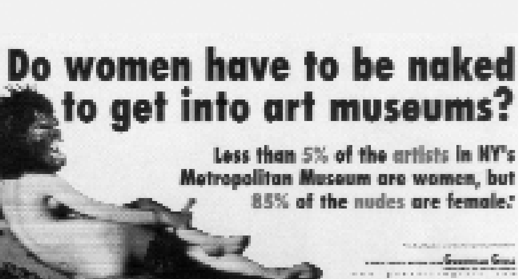
Cependant, ces artistes ont toujours refusé qu'on les assimile à des critiques ou à des écrivains que ce soit à cause de la *plasticisation* de leurs idées, de l'agencement de leur texte, des emprunts littéraires à des auteurs classiques ou en raison de leur vision restrictive et conventionnelle de la poésie[11].

En résumé, on peut dire que l'art conceptuel se caractérise principalement par l'usage du

langage, dans sa dimension cognitive, et par la réflexivité sur l'art et son histoire.

L'art contextuel

Dès les années 70, on assiste au contraire à un engagement de l'œuvre d'art et à une attention accrue au contexte dans lequel elle se montre. La génération *post-pop* des artistes se préoccupe de l'accroissement des maux sociopolitiques, du développement de l'écologie, de l'anti-racisme ou du féminisme, et va investir l'espace public (affiches, performances, vidéos, etc.).

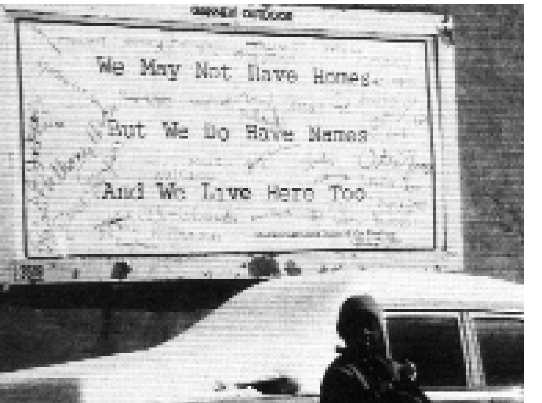


Guerilla Girls (1989)

L'artiste et théoricien Ian Burn va caractériser par cinq traits cet aspect *transitoire* («*transitional*») de l'art conceptuel, autrement dit le fait qu'il soit très tôt sorti de la stricte sphère artistique: /a/ réaction contre le système marchand; /b/ utilisation de formes plus démocratiques de communication; /c/ attention aux relations humaines, notamment /d/ aux méthodes de travail organisées collectivement; /e/ éducation à une démystification de l'art et à l'importance de son rôle social [Wood 2002: 67].

D'un point de vue plus philosophique, à la lecture des penseurs néo-structuralistes, qui venaient d'être traduits en anglais, et du fameux livre de Thomas Kuhn [1962], *La structure des révolutions scientifiques*, les artistes contextuels ont pris conscience des déterminations sociopolitiques qui conditionneraient notre manière de représenter le monde. Ainsi, selon eux, l'art ne devait plus être divisé en espèces naturelles, à savoir en objet d'art et non-objet d'art donnés *a priori*. C'est notre langage et, plus généralement, nos schèmes conceptuels qui détermineraient nos classifications. Ces interrogations relativistes ont paradoxalement[12] permis d'arracher l'art à son idéalisme, l'art contextuel ne se cantonnant plus au domaine esthétique. Tout étant art, il se devait alors d'occuper le terrain de la vie, par une mise en valeur de la réalité brute des choses produites dans l'instant et en contextes.

Group Material (1990)



Mais qu'est-ce que le contexte? C'est l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait. Nous avons déjà vu en

parlant de la poésie concrète que nombre de paramètres «matériques» [Castellin 2002: 25] qui étaient jusqu'alors transparents, comme la forme ou la couleur d'une typographie, sont devenus signifiants. Exposer, disposer, disperser des mots dans la ville nous confronte aux conditions matérielles de la vie et nous insère *a fortiori* dans un plus grand nombre de contextes encore: contextes politique, économique, éthique, spatial, temporel, communicationnel, psychologique, etc.[13].

Barbara Krueger (2002)



Nous pouvons ainsi résumer la position de l'art contextuel en disant qu'il s'oppose à la représentation classique, comme à la perspective autoréférentielle de l'art conceptuel, et qu'il tente de faire valoir le potentiel critique de pratiques artistiques qui sont proposées sur le mode de l'intervention, ici et maintenant.

Critiques

Le problème de ces occupations textuelles de l'espace public, c'est, me semble-t-il, que l'écriture est une technique que les artistes ne maîtrisent pas nécessairement. Mais y a-t-il véritablement des compétences à avoir pour faire de la poésie aujourd'hui, autrement dit de la poésie qui tienne compte de l'époque dans laquelle elle s'écrit, *poésie-pas-poésie* ou «~~poésie~~»[14], par opposition à ses formes historiques et traditionnelles?
Bruce Nauman [in Wood 2002: 46] affirme que pour être artiste (conceptuel), on n'a plus besoin d'un savoir-faire ou d'une habileté quelconque. De façon symétrique, Philippe Castellin [1993: 316] pense que la poésie est dénuée de toute forme spécifique. Selon lui, la distinction art/poésie ne ferait sens qu'institutionnellement puisque les mêmes objets ou œuvres seront catalogués tantôt comme de la poésie concrète ou visuelle (les définitions d'E. Miccini), tantôt comme de l'art conceptuel (celles de J. Kosuth), selon leur origine et les conditions de leur réception. De surcroît, ces travaux se caractériseraient en conséquence de manière totalement antinomique, comme matérialisation de la poésie, ou, au contraire, comme dématérialisation de l'objet d'art.
Cela dit, je ne crois pas qu'on puisse identifier la posture des artistes (conceptuels) à celle des poètes (concrets). Pour évoquer rapidement une problématique capitale, je pense qu'il y a des compétences propres aux pratiques contemporaines d'écriture: par exemple, des capacités de référence à l'histoire de la littérature, de compilation, de création et de montage de matériaux hétérogènes (*le dispositif*).

Ainsi, lorsque l'on aborde des travaux dans la rue, il faut non seulement être attentif aux paramètres *matériques* dont nous avons parlé, veiller à l'isomorphisme fond-forme et à la densité sémiologique du texte court, c'est la leçon des concrets, mais également tenir compte des nombreux éléments propres au contexte qui informent le poème *exporté*[15]: le lieu, le moment ne sont pas neutres, ils ont une incidence sur la nature du texte; les formes communicationnelles préexistantes, les codes et modèles ambiants, la contextualisation de l'écriture hors du livre exercent des contraintes sur la longueur et la complexité du texte.

Les poètes sont confrontés à ces différentes questions, que ce soit par formation, plus ou moins académique, ou à l'épreuve de leurs pratiques de lecture et d'écriture, à l'aune de leurs pairs et au regard de leur (petit) public. Ce sont ces connaissances encyclopédiques, ces techniques et la capacité de réactions linguistiques appropriées à ces contraintes que les artistes conceptuels, me semble-t-il, ne maîtrisent pas, voire ignorent.

Autrement dit, et c'est là ma première critique, en dématérialisant l'art par le langage, les artistes conceptuels ont négligé le fait que le langage lui-même était une matière distincte. Lorsque L. Weiner déclare: «je me rendis compte que je voulais passer le reste de mon existence à réfléchir sur l'idée des matériaux en général plutôt que sur l'idée d'un matériau spécifique» [in Godfrey 1998: 166], il oublie de préciser que la langue n'est pas qu'un moyen pour une fin, l'idée, mais qu'elle s'est aussi constituée en un domaine artistique particulier[16].

violence – *lās* violònza, impeto m.; traspòrto m.; irascibilità; sfòrzo m.; angheria, soverchieria, soperchieria, sopruso m.; loc. **user de violence,** soverchiare, soperchiare; **se faire violence,** reprimersi (reprìmere le pròprie passioni); **se faire une douce violence,** accettare ciò che si era rifiutato per cerimònia; **va. violenter** – *té* violentare.

ū·ni·vēr′săl, *a.* [ME. and OFr. *universel*; L. *universalis*, universal, from *universus*, universal, lit., turned into one; *unus*, one, and *versum*, pp. of *vertere*, to turn.]
1. of or relating to the universe; extending to or comprehending the whole number, quantity, or space; pertaining to or pervading all or the whole; all-embracing; all-reaching; as, *universal* ruin; *universal* good; *universal* benevolence.
The *universal* cause,
Acts not by partial, but by general laws.
— Pope.

Eugenio Miccini (1966)

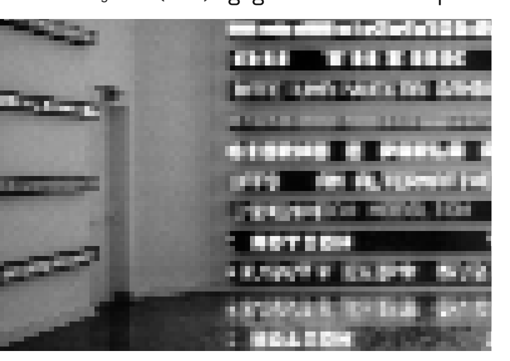
Joseph Kosuth (1967)

La seconde critique que l'on peut faire à cet usage du langage émane du courant conceptuel lui-même. En 1971, John Baldessari cesse tout travail sur les mots. Plus tard, il s'en expliquera ainsi: «Dites-moi si je me trompe, mais à mon sens, tous les artistes qui ont un jour utilisé le langage ont dû recourir de plus en plus au visuel pour dire la même chose, au point de ne plus faire que du spectacle visuel au détriment du sens. Ils étaient condamnés à faire monter les enjeux. Voilà pourquoi j'ai arrêté d'utiliser les mots [...]».

C'est aussi ce qu'écrira Tony Godfrey [1998: 351, 375] à propos de Jenny Holzer: «À mesure que son travail devient plus grandiose et techniquement abouti, la dimension visuelle prédomine sur le sens des mots. Les lampes clignotantes qu'elle utilisa lors de la Biennale de Venise en 1990, où elle bénéficiait d'un budget exceptionnel, identifiaient davantage son

œuvre à une discothèque. La pulsion de la lumière était plus manifeste que les mots».
Non seulement il n'y aurait pas d'attention suffisante au langage, mais la démesure visuelle et la prolifération technologique des œuvres conceptuelles en gommeraient tout contenu.
Enfin, ma dernière remarque critique vise simplement à relever que les contingences sociopolitiques dans lesquelles les artistes engagés dans l'art contextuel ont inscrit leur pratique ne sont pas nécessairement le gage d'un travail de qualité. Il s'agit souvent de déclarations d'intention, de velléités provocatrices, d'actions faites dans l'urgence et dont les propriétés formelles ou procédurales passent après l'impact social et politique. De plus, on a parfois le sentiment à la lecture de revues de résistance culturelle comme *Adbusters*, par exemple, de lire/voir de la publicité anti-publicité, de consommer une mode parmi d'autres, avec les mêmes techniques de transformation de l'image (graphisme), de soucis du *look*, d'appel au spectaculaire.

Jenny Holzer (1990)



Une porte sur le possible, Fiumalbo

Les pratiques d'*exportation* du texte sont rares en poésie. Ainsi, bien que certains poètes concrets, tels qu'Augusto de Campos, aient effectivement écrit de la poésie hors du livre, cela n'a été ni systématique ni programmatique. Plus tard, dès les années 80, on a pu compter nombre d'expériences *performatives*, je pense notamment aux travaux d'Alain Arias-Misson, de Jean-Yves Fréchette ou d'Akenaton, mais cela a toujours été le fait de poètes isolés ou de petits groupes aux actions ponctuelles.

Pourtant, la première intervention poétique collective en milieu urbain eut lieu en 1967 déjà, entre le 8 et le 18 août, à Fiumalbo, en Italie. Cette année-là, Mario Molinari, le maire de gauche de ce village situé près de Florence, associé au peintre Claudio Parmiggiani, invita des poètes et des artistes à investir les rues et les espaces publics de la localité.
144 participants de onze pays furent conviés dont plus de la moitié se déplacèrent. Les autres envoyèrent des travaux.
Il y avait notamment le futuriste Carlo Belloli, le dadaïste Raoul Hausmann, Henri Chopin, Mauricio Nanucci, Bruno Munari, Eugenio Miccini, Adriano Spatola, Arrigo LoraTotino, Julien Blaine, Jean-François Bory, Pierre et Ilse Garnier, Ben Vautier, les concrets Japonais, Ernst Jandl, Franz Mon, Dick Higgins, George Maciunas, George Brecht, Jiri Kolar, etc.

Ils écrivirent sur les murs, sur les routes, sur des affiches et des tracts, sur des habits, sur des pancartes, sur les arbres, ils diffusèrent également des bandes sonores du balcon de la mairie et projetèrent des films.
L'idée des organisateurs était d'offrir un lieu de rencontre et d'échange aux artistes et poètes d'horizons divers, de leur donner à interpréter un village en le considérant comme un espace dont ils auraient à jouir librement, les sortant du livre et des galeries, afin de les mettre en contact avec un public non habitué à l'art, c'est-à-dire qui ne soit pas «imprégné de pseudo-culture petite-bourgeoise» [*Parole sui muri*: 23].
Dans le catalogue consacré à cette manifestation, les poètes insistent beaucoup sur son caractère utopique. Ainsi, J. Blaine écrira «Fiumalbo, c'est Potemkine», il «permet l'organisation d'un monde parallèle qui deviendra le monde premier» [*Parole sui muri*: 26]. Ils décriront notamment la ville comme une phrase, un objet ou le lieu de projection concrète de la vie – soulignant les qualités spatiales de cette rencontre:

> Dans le monde entier, la poésie est en train d'accomplir un violent mouvement d'évolution et de révolution. La poésie devient objet, manifeste, musique et carrément machine. Mais l'occasion d'avoir à notre disposition un village est plus unique que rare. Ce n'est plus la galerie d'art, plus le musée et, naturellement, plus la page du livre, mais l'espace comme environnement poétique par excellence.
>
> Spatola [*Parole sui muri:* 65]

Voilà les faits. Qu'en tirer pour notre propos?
Tout d'abord, j'aimerais m'arrêter à cette date charnière de 1967. En effet, on peut dire qu'elle coïncide avec la fin d'une première phase (classique) d'expérimentation concrète, puisque cette année-là paraît la fameuse anthologie de Emmett Williams *of Concrete Poetry*, tirée à 17'000 exemplaires.
C'est également en juin 1967, à la galerie Dwan de New York, que se tient une exposition qui marque pour certains l'apparition de l'art conceptuel. Enfin, le même été, Sol Le Witt écrit son fameux article dans lequel il en donne une première définition[17].
L'expérience de Fiumalbo peut donc être considérée comme une porte possible, brièvement entrouverte, entre la poésie concrète et l'art conceptuel, sur ce qui aurait pu être une écriture dans l'espace public.

Mais quel est l'intérêt actuel d'une telle manifestation? Interrogé par Sarenco, son organisateur d'alors ne déclare-t-il pas en 1984 déjà que cette expérience ne serait plus possible? En effet, «le temps historique et l'attitude des nouveaux jeunes sont différents» [Molinari 1984: 62].
En effet, pour dire les choses très rapidement, nous ne sommes pas aujourd'hui dans une époque d'utopie et de «grands récits» [Lyotard 1979]. Selon moi, la révolution de 68, son échec partiel, la désillusion postmoderne et la mondialisation capitaliste généralisée ne laissent que

peu d'espoir à une transformation radicale et collective de la société, et ce malgré l'apparition de mouvements altermondialistes internationaux.
Plus précisément, dans le champ artistique et littéraire, qui ne jouit pas de l'autonomie qu'on lui prête habituellement, je pense qu'on ne peut plus s'imposer comme avant-garde tant les voies d'expérimentation radicale et collective semblent s'être épuisées, tant la posture d'avant-garde, dans ce qu'elle a eu de militaire, de dogmatique et d'exclusif, nous paraît peu acceptable comme solution de révolte[18]. Et même s'il est aujourd'hui probablement plus facile d'accéder aux institutions qu'auparavant, il est illusoire d'imaginer inscrire la poésie dans la rue de manière systématique et organisée. C'est un euphémisme de dire qu'elle ne constitue pas une priorité des politiques publiques de la ville et des États, et rien ne semble indiquer qu'il en sera autrement dans un avenir plus ou moins proche.
Cela dit, bien que tout art ou poésie soit vraisemblablement incapable de révolutionner un quelconque état de choses, contrairement à la foi autoproclamée des avant-gardes[19], il peut cependant amorcer une pratique éthique de reconquête de l'espace public et de ses modalités – de la façon de financer un projet, de travailler avec les autres ou de concevoir son rapport au public. Il y a des manières marginales de résister (les réseaux de poésie), des façons sauvages de combattre, par l'humour, le détournement ou le sprayage. La poésie *élargie* donne ainsi une forme concrète et partielle à l'utopie[20], réalisant une *allotopie* – à savoir un «autre lieu» remettant «en cause les lieux politiques habituels de l'Art» [Martinez 1997].
C'est pourquoi j'aimerais que l'on considère Fiumalbo comme le paradigme, certainement idéalisé, de ce qu'aurait pu être le monde et la poésie dans celui-ci.

Prouvez-nous que ce ne fut pas un hasard, mais une génération moins paresseuse que la nôtre, que vos œuvres ne sont pas des gribouillages, mais les restes d'une civilisation brièvement entrevue et subitement perdue! Moi, entre-temps, avec une tendre attention, je continuerai à vous recueillir et vous conserver pour que ceux qui seront nés plus loin de vous puissent finalement vous comprendre[21].

Massari [1998: 68]

Conclusion

Un certain nombre de poètes et de théoriciens critiquent la poésie *élargie* dans la mesure où les contraintes contextuelles dictant les modalités de son apparition publique l'assimileraient à de la publicité. Par exemple, Harriet Senie se demande si «vendre des idées est différent de vendre

des produits» [1999: 25]. Quant à Matthew Collings, il prétend que le postmodernisme conceptuel des artistes d'aujourd'hui ne présente pas de «vraies idées», mais que «ce sont plutôt des slogans, comme les slogans dans la publicité» [in Wood 2002: 75].

Il est vrai que la poésie *élargie* pour réussir sa sortie du livre doit adopter les normes communicationnelles en vigueur – ces similitudes formelles semblant militer pour une identification des deux pratiques. Mais ce serait oublier que les buts de l'une et de l'autre sont diamétralement opposés, l'emploi des mêmes moyens et l'utilisation des mêmes lieux d'exposition tenant plus à l'état d'esprit d'une époque, qu'aux objectifs de chacune des pratiques. Dans un cas, il s'agit clairement de faire vendre des produits, alors que dans l'autre, on propose un texte à la perception/réflexion. En outre, si la forme elliptique de la publicité a des raisons financières et conatives, il n'en va pas de même pour la poésie concrète, visuelle et *élargie* – des caractéristiques d'une apparente simplicité offrant souvent de multiples niveaux de sens. Ainsi, comme le relève P. Castellin, le rouge du poème concret «*cloaca*» de Décio Pignatari, c'est le rouge d'avant, pendant et après la marque qui l'utilise et que le poème cite. Autrement dit, il est autant du rouge pré-conceptuel que celui de la marque en question, autant le signe de sa révolte contre celle-ci que le symbole de ses victimes. C'est cet ensemble de traits signifiants qu'il faut prendre en compte dans une interprétation.



Décio Pignatari (1957)

Mais alors si la poésie *élargie* subvertit la pratique commerciale habituelle sous le mode du *virus*[22], y a-t-il une distinction entre une affiche militante et une intervention de *poésie-rue*, par exemple?

Oui. Dans un cas, on passe à l'acte en vue d'une transformation de la société ou d'une partie d'entre elle, alors que dans l'autre, on passe à l'acte pour (soi-même et) un public, en vue d'un effet symbolique – la performance s'inscrivant dans l'art, la littérature et leur histoire. Si la société ne s'est pas transformée à la suite d'une action militante, celle-ci a échoué, alors qu'une performance engagée peut être réussie, même si la société n'est pas changée par son action.

Un cas-limite serait, par exemple, celui d'A. Arias-Misson qui installa de grandes lettres mobiles composant le mot ARMA face au parlement franquiste, puis réorganisa le message à l'arrivée de la police en AMAR. Je dirais que pour déterminer si cette action est un acte militant utilisant le langage ou une performance, il faut au moins examiner son contexte[23]. Le faire au sein d'une manifestation anti-franquiste, ce n'est pas la même chose que de le faire seul ou avec quelques amis en vue d'une… performance engagée.

On a donc l'impression, dans une posture typiquement *postduchampienne*, que seuls les buts ou le contexte distingueraient la poésie *élargie* de la publicité ou de l'action militante, qu'il n'y aurait plus de différence de contenu entre ces types d'œuvres ou de pratiques. C'est parce que X est artiste ou poète que son intervention dans la rue sera considérée comme artistique ou poétique. Je propose *a contrario* de réintroduire une composante formelle (ou stylistique) dans notre approche pratique de la *poésie-rue*. Autrement dit, en utilisant des compétences spécifiques d'écriture, notamment l'héritage des concrets, dans des contextes tout aussi singuliers, il est possible de trouver un équilibre entre la transposition du livre, de la syntaxe phrastique dans la rue et la simple déclinaison artistique du slogan publicitaire. Entre l'avant-gardisme velléitaire et le conservatisme littéraire, entre la force visuelle ou plastique et le sens, il y a un espace plus juste, qu'une hétérogénéité et une multilocalisation des pratiques poétiques pourraient explorer afin de formuler de véritables propositions dans la rue. C'est pourquoi, contrairement à ce que dit P. Castellin, je pense que les œuvres contextuelles peuvent et doivent retrouver une certaine autonomie, à savoir une structure interne suffisamment forte pour qu'elles puissent s'imposer comme de la poésie. En outre, pour établir des rapports, des passages ou des *intermédiations* entre les différentes pratiques scripturales et artistiques, il faut justement des catégories, des genres. Non qu'il s'agisse de retourner à des définitions strictes de chaque art ou à des classifications d'école, mais je crois qu'il est important de considérer la richesse des distinctions, pour mesurer la force des mélanges. Comme le dit A. Spatola: «mais si musique, peinture, poésie et théâtre ont perdu les assises consolidées par l'usage qui étaient les leurs, il serait bien naïf, malgré l'ampleur du bouleversement intervenu, d'affirmer que ces termes ont désormais perdu toute signification» [1969: 30].

Enfin, sur le modèle de ce que fut Fiumalbo, je pense qu'il serait important de réfléchir globalement à la place de l'écrit dans l'espace public et à son intégration plus ou moins dissonante dans celui-ci. Non seulement, il communique du sens, mais il a également des qualités plastiques qui font qu'il concourt à la qualité phénoménologique d'un lieu. Je ne crois pas qu'il faudrait laisser cet aspect impensé. L'espace public est par définition un lieu commun de sociabilité, de rencontre et d'échange, à savoir ni un canal automobile, ni le monopole d'intérêts commerciaux privés. Il y a dans la pléthore de publicité une idée sous-jacente qui est qu'on se révélerait, qu'on s'épanouirait par et dans la consommation, induisant un seul mode d'être et d'échange entre les gens. Ainsi, occuper de tels espaces avec de la poésie, c'est aussi proposer provisoirement d'autres valeurs communes et suggérer que d'autres (pré)occupations sont pos-

sibles. Je suggère donc que la poésie *élargie* participe, parfois de façon planifiée et institutionnelle et parfois de manière totalement sauvage ou spontanée, à l'architecture et à l'urbanisme.

En fait, c'est cet équilibre empirique et instable entre adhésion et contestation, culture de masse et culture savante qu'il s'agira à chaque fois d'inventer – la poésie *élargie* devant encore trouver une véritable expression à la fois visuelle (les concrets), plastique (les conceptuels), en situation, critique (les contextuels), et plus ou moins organisée à l'échelle d'une communauté (Fiumalbo).

[1]Le groupe comprenait les frères Augusto et Haroldo de Campos ainsi que Décio Pignatari.

[2]Ce classement des signes se fonde sur la nature du rapport entretenu par le signe avec la réalité extérieure – respectivement, *conventionnel de dénotation*, *de contiguïté* (fumée pour le feu) et *de ressemblance* (tache de sang pour le rouge ou idéogramme).

[3]«La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité» [Martel 2000]; «Il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes» [Goldberg 1988: 9]; alors que pour le groupe *Fluxus*, toute activité, même lorsqu'elle n'est pas labellisée et présentée comme une performance, présente des caractères *performatifs*. Ainsi la simple lecture ou réception d'une partition peut constituer une performance; en linguistique, les verbes performatifs sont des verbes dont l'énonciation revient à réaliser l'action qu'ils expriment selon John Austin; quant à la *performance* en grammaire générative (Noam Chomsky), elle est la manifestation de la compétence, i.e. du système de règles intériorisé par les sujets (comme l'est la parole en grammaire structurale).

[4]En outre, pour Mallarmé, un livre «supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire» [Mallarmé 2003: 201].

[5]Dans un entretien de 1992, il appellera également le lecteur «le "completor", celui qui complète le poème» [Gomringer 1993: 404].

[6]A. de Campos [1993: 373] parle de ses projets actuels d'images en mouvement comme de l'opportunité la plus complète de matérialiser sa vieille idée de la poésie *verbi-voco-visuelle* (mot repris à Joyce signifiant la conjonction des trois aspects du mot).

[7]Je pense à l'auto-organisation des impressionnistes (1873), des futuristes (1912) et des dadaïstes (1920).

[8]Pour la rédaction des deux sections à venir, je me suis largement inspiré de Godfrey [1998], Wood [2002] et Ardenne [2002].

[9]Cf. le troisième point de sa déclaration d'intention [Pelzer 2001: 7].

[10]Il déclarera dans le même manifeste qu'«être artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art» [Kosuth 1969: 920].

[11]Pour L. Weiner, la poésie, c'est ce qui est «à propos de l'intraduisible, de réactions ineffables et d'émotions entre les humains» [Pelzer 2001: 13].

[12]C'est un paradoxe dans la mesure où le relativisme conceptuel est la base même de l'idéalisme selon lequel le point de vue du sujet crée son objet.

[13]Jenny Holzer constatant que certains de ses textes (par ex., ses *Inflammatory Essays*, 1989) «sont trop longs pour tenir sur un bandeau lumineux électronique que les gens regardent 30 secondes» va leur proposer une autre structure de réception (la rue ou la galerie d'art) [Godfrey 1998: 375].

[14]Par *poésie-pas-poésie*, j'entends une poésie désaffublée du lyrisme qui lui est habituellement associé et libérée des formes traditionnelles du vers – ajoutant ou substituant aux qualités formelles des dispositifs contextuels; alors que P. Castellin [1993: 310] utilise ~~poètes~~, mot qu'il barre «pour signifier que de l'élargissement des signifiants poétiques et de la transgression généralisée des bordures résulteront avant tout l'affaiblissement des quadrillages et des cloisonnements, l'effacement du

caractère absolu des catégories liées au feu Système des Beaux-Arts et l'apparition d'une série d'œuvres hybrides, mulâtres, par définition instables, insituables, indécidables».

[15]L'acte d'exportation, c'est «la mise en corrélation directe et physique du monde et du langage» [Castellin 2002: 262sq.].

[16]Le fait que les artistes conceptuels utilisent souvent des phrases d'auteurs classiques pour réaliser des mises en espace (le «langage trouvé» de Glenn Ligon), sans investissement langagier propre, corrobore mon argumentation. Ainsi, l'artiste Roni Horn va employer des textes de Franz Kafka et d'Emily Dickinson, et Joseph Kosuth va utiliser Sigmund Freud et Ludwig Wittgenstein.

[17]Cf. *Hors Limites* [1994: 362] et Le Witt [1967].

[18]Postures révolutionnaires dont les paradigmes artistiques sont «la fontaine» de Marcel Duchamp (1917), le «carré blanc sur fond blanc» de Kazimir Malevitch (1918) et les «4'33"» de John Cage (1952). En poésie, on pourrait retenir les poèmes futuristes de Filippo T. Marinetti (1912), les poèmes dadaïstes d'Hugo Ball (*poèmes phonétiques*, 1916), de Raoul Hausmann (*poèmes phonétiques* et *poèmes-affiches*, 1918), de Tristan Tzara (*Pour faire un poème dada*, 1920) ou de Man Ray (*sans titre*, 1924) pour ce qu'ils ont de radical.

[19]«Les artistes et les critiques eux-mêmes ont dû se rendre compte du fait que l'incidence sociale de l'art était limitée. Même une œuvre radicale [...] n'agit que faiblement sur les mentalités. La conscience d'avoir affaire à une œuvre d'art *désactive* inévitablement l'incidence politique qu'elle peut avoir, car l'attitude à l'égard d'une œuvre d'art n'engage jamais comme, par exemple, une décision politique» [Rochlitz 1998: 20].

[20]Considérons brièvement la performance d'Akenaton, *ritULM* (1991). Un ULM remorque des textes dans le ciel du golfe d'Ajaccio à la façon d'une banderole publicitaire; sur l'un d'entre eux, on peut lire *cinématographiquement*. En donnant à voir littéralement le ciel comme un écran de cinéma, à savoir une métaphore, une telle performance incarne une utopie.

[21]En 2001, J. Blaine confiera à Eugenio Gazzola: «Fiumalbo comme DIAS (*Destruction in Art Symposium*) à Londres qui sont à peu près contemporains passeront à l'histoire comme des débuts possibles et éternels: des débuts infinis jamais accomplis, des fins inaccessibles, une réalité toujours au futur» [Gazzola 2003: 31].

[22]L'écriture virale se répand dans la langue pour la transformer. Ce n'est pas une forme autonome, elle embraye sur son contexte et le transforme en s'y adaptant structurellement [Hanna 2003: 19sq.].

[23]L'importance du contexte me fut également manifeste lorsque, feuilletant l'ouvrage *Art-Action, 1958-1998*, je pris une photographie des barricades du 10-11 mai 1968 dans la rue Gay-Lussac pour une intervention artistique...

Akenaton. Martigues: Catalogue du musée Ziem, 1993.

Ardenne, Paul [2002]. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion.

Barbara Krueger. Siena: Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, 2002.

Billboard Art on the Road. North Adams: MASS MoCA, 1999.

Blistène, Bernard et Legrand, Véronique (éds) [1993]. *Poésure et peintrie. «D'un art, l'autre»*. Marseille: Éd. Musées de Marseille/Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Castellin, Philippe [1993]. «De la poésie restreinte à la poésie généralisée», in Blistène et Legrand (éds) [1993: 285-317].

Castellin, Philippe [2002]. *Doc(k)s mode d'emploi*. Paris: Al Dante.

Conceptual Art. Londres et New-York: Phaidon Press Limited, 2002.

de Campos, Augusto [1993]. «Entretien avec Jacques Donguy», in Blistène et Legrand (éds) [1993: 372-379].

de Campos, Augusto [2001]. *Poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial.

de Campos, Augusto [2002]. *Anthologie despoesia*. Paris: Al Dante.

~~Doc(k)s~~, Action, n°29/30/31/32/33 (avril 2004).

Gazzola, Eugenio [2003]. *Parole sui muri, l'estate delle avanguardie a Fiumalbo*. Reggio Emilia: Diabasis.

Godfrey, Tony [1998]. *L'art conceptuel*, trad. N. Haddad. Paris: Phaidon Press Ltd, 2003.

Goldberg, Roselee [1988]. *La performance, du futurisme à nos jours*, trad. Christian-Martin Diebold. Paris: Thames and Hudson, 2001.

Gomringer, Eugen [1977]. *konstellationen ideogramme stundenbuch*. Stuttgart: philipp reclam jun.

Gomringer, Eugen [1997]. *theorie des konkreten poesie texte und manifeste 1954-1997*. Vienne: edition splitter.

Gomringer, Eugen [1993]. «Entretien avec Jacques Donguy»,
in Blistène et Legrand (éds) [1993: 398-405].

Hanna, Christophe [2003]. *Poésie action directe*. Paris: Al Dante.

Harrisson, Charles et Wood, Paul (éds) [1992]. *Art en théorie 1900-1990*. Paris: Hazan, 1997.

Hors limites. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

Jenny Holzer. Londres: Phaidon Press Limited, 1998.

Kosuth, Joseph [1969]. «L'art après la philosophie»,
in Harrison et Wood (éds) [1992: 916-927].

Kuhn, Thomas [1962]. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion, 1983.

Lawrence Weiner. Londres: Phaidon Press Limited, 1998.

Le Witt, Sol [1967]. «Alinéas sur l'art conceptuel»,
in Harrison et Wood (éds) [1992: 910-913].

Lyotard, Jean-François [1979]. *La condition postmoderne*. Paris: Éd. de Minuit.

Mallarmé, Stéphane [1998]. *Œuvres complètes*, t.I, éd. de B. Marchal. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».

Mallarmé, Stéphane [2003]. *Œuvres complètes*, t.II, éd. de B. Marchal. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».

Martel, Richard (dir.) [2001]. *Art Action 1958-1998*. Québec: Éd. Interventions.

Martel, Richard [2000]. «Performance: étages», *esse*, n°40.

Martinez, Roberto [1997]. *Inventaire des imprimés et des allotopies*. Rueil-Malmaison: Éd. Centre d'Art Contemporain de Rueil-Malmaison.

Massari, Maristella [1998]. «L'istinto di conservazione», *Steve*, 16, pp.64-69.

Molinari, Mario [1984]. «Entretien avec Sarenco», *Lotta poetica*, n°17, nuova serie, pp.61-62.

Mollet-Vieville, Ghislain [1995]. *Art minimal & conceptuel*. Genève: Éd. Albert Skira.

Pelzer, Birgit [2001]. «Objets dissociés. Les énoncés / sculptures de Lawrence Weiner», *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n°77, pp.5-29.

Ponge, Francis [1961]. *Méthodes*. Paris: Gallimard.

Rochlitz, Rainer [1998]. *L'art au banc d'essai*. Paris: Gallimard.

Senie, Harriet [1999]. «Disturbances in the Fields of Mammon», in *Billboard Art on the Road*, pp.14-30.

Solt, Mary Ellen (ed.) [1968]. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington et Londres: Indiana University Press.

Spatola, Adriano [1969]. *Vers la poésie totale*. Marseille: Éd. Via Valeriano, 1993.

Williams, Emmett (ed.) [1967]. *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, Inc.

Wood, Paul [2002]. *Conceptual art*. Londres: Tate Publishing.